

Carolin Behrmann, Arne Karsten, Philipp Zitzlsperger (Hg.)

GRAB – KULT – MEMORIA

Studien zur gesellschaftlichen Funktion von Erinnerung



AB IV 10783

4-4233924



2007

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
durch die Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung.

Tagungsakten des interdisziplinären Forschungskongresses vom 17. bis 19. Februar 2006
an der Humboldt-Universität zu Berlin im Rahmen des Projektes:
REQUIEM – Die römischen Papst- und Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlagabbildung
Antoine Coysevox: Grabmal Jules Mazarin, Palais de l'Institut de France, Paris,
in: Georges Duby/Jean-Luc Daval (Hg.): Skulptur. Von der Antike bis zum Mittelalter.
8. Jahrhundert bis 15. Jahrhundert (Skulptur. Von der Antike bis zur Gegenwart,
Band 1), Köln 1999, S. 202.

© 2007 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln Weimar Wien
Ursulaplatz 1, D-50668 Köln, www.boehlau.de

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des
Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig.

Druck und Bindung: MVR Druck GmbH, Brühl
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier
Printed in Germany

ISBN 978-3-412-21506-4

Martin Gaier

Antonio Begarelli und Jacopo Sansovino

Grabmäler für Kardinäle und Protonotare in Rom und Modena

Ausgehend von einem der kunsthistorischen Forschung weitgehend unbekannten Grabmal, Antonio Begarellis Boschetti-Monument in San Cesario sul Panaro (Abb. 1), soll versucht werden, die noch recht im Dunkeln liegenden Sepulkralplanungen des hohen Klerus in den Jahren vor dem Sacco di Roma näher zu beleuchten. In diesem Zusammenhang werden einige Fragen aufgenommen, die sich in Verbindung mit einem besonderen und neuen Darstellungstypus stellen. Es handelt sich um jene Grabfiguren, die sich seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts von ihren Totenbetten aufrichten und eine in variierenden Positionen halbliegende Haltung einnehmen, für die wir den Begriff „Demi-gisant“ benutzen wollen.¹

Das Boschetti-Monument

San Cesario sul Panaro, ein kleines Kastell vor den Toren von Modena, unterstand seit 1404 der Jurisdiktion der Grafen Boschetti. Noch im 19. Jahrhundert bestand das Kastell aus nicht viel mehr als einer Rocca, einem Palast und einer romanischen Basilika.² Das Grabmal des apostolischen Protonotars Giangaleazzo Boschetti befand sich ursprünglich an der rechten Hauptchorwand der Kirche. 1946 wurde es im Zuge von Umbauten in das rechte Seitenschiff transferiert.³

Das Wandgrabmal besteht mit Ausnahme des Sarkophages und einer horizontalen Platte vollständig aus Terrakotta und reiht sich damit einerseits in die durch Guido Mazzoni zu einem Höhepunkt geführte Tradition der emiliani-schen Tonplastik ein. Andererseits setzt es sich aber durch Farbgebung und Stil derart davon ab, dass es bereits Anfang des 19. Jahrhunderts als herausragendes Kunstwerk erkannt und dem Oeuvre des großen Neuerers Antonio Begarelli (ca. 1499–1565) zugewiesen wurde.⁴ Begarellis Werke, ausschließlich in Terrakotta, zeichnen sich zum einen durch eine große Klassizität aus, zum anderen – im Gegensatz zu den polychromen Plastiken Mazzonis – durch einen neuartigen, mit nur noch wenigen, meist goldenen Farbakzenten durchsetzten monochromen Überzug, der sie Marmorskulpturen angleicht. Dies waren die Eigenschaften, welche nach Vasari Michelangelo „angesichts“ der Werke Begarellis ausrufen ließen: „Se questa terra diventassi marmo, guai alle statue antiche!“⁵ Auch unser Werk besaß ursprünglich einen solchen nahezu einfarbigen Firnis.⁶

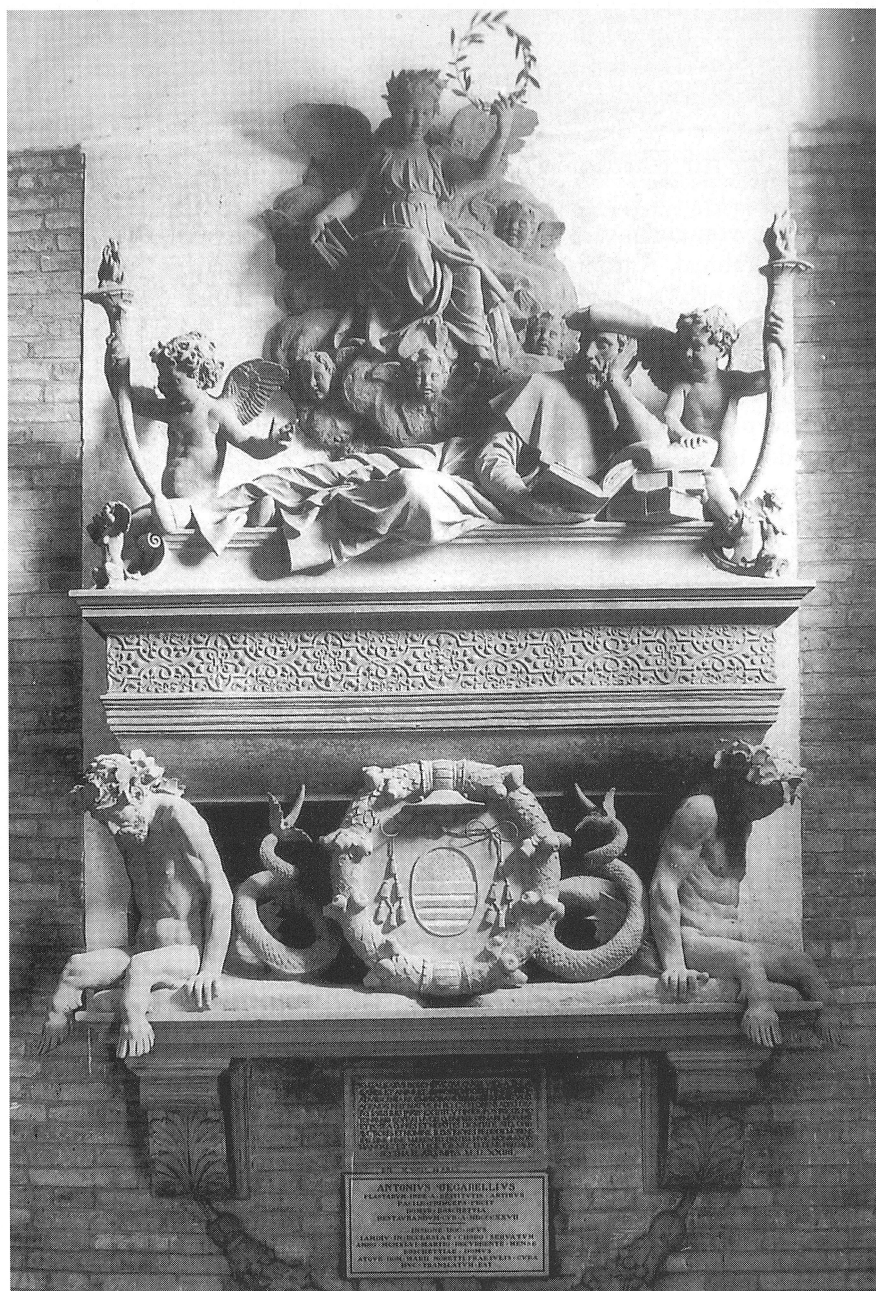


Abb. 1 Antonio Begarelli, Grabmal Giangaleazzo Boschettis, San Cesario sul Panaro (MO), S. Cesario

Im unteren Teil des Grabmals hocken zwei merkwürdige Mischwesen, ein alter und ein junger Seekentaur, nackt und mit Weinlaub bekränzt, auf den Kanten einer von Konsolen gestützten Erdscholle und lassen die Hufe hängen. Sie flankieren mit ihren geschuppten Schwänzen das Wappen Boschettis und tragen auf ihren Schultern die schwere Last des Sarkophags. Obenauf liegt halbaufgerichtet der Protonotar im Ornat: Albe, Cappa und Birett. Die Rechte hält ein aufgeschlagenes Buch, während die Linke – erhöht durch zwei Bücher und ein Kissen – den bärtigen Kopf stützt. Dieser ist vom Buch abgewandt, die Augen sind geschlossen.

Flankiert wird die Figur Boschettis von zwei lebhaften Putten, die sich mit ihren brennenden Fackeln nicht, wie üblich, symmetrisch nach innen wenden, sondern ihre Aufmerksamkeit einem Geschehen außerhalb des Grabmals zuzuwenden scheinen. Darüber thront in einer Wolke aus Cherubim ein weibliches Flügelwesen, das sich als Personifikation der Virtus zu erkennen gibt. Sie hält ein Buch in der Rechten und trägt im Haar einen Kranz aus Lorbeeren, aus denen auch ein zweiter Kranz geflochten ist, den sie dem Liegenden verleiht.

Die Inschrift zwischen den Konsolen teilt uns neben dem *Cursus honorum* Boschettis mit, dass er bei seinem Tod 1524 von seinen Brüdern „diesem Monument übergeben“ wurde, genau genommen am 18. März, zwei Wochen nach seinem Ableben.⁷ Das heißt, das Grabmal wurde zu Lebzeiten des Protonotars, vermutlich 1523/24, fertig gestellt und ist damit eines der frühesten gesicherten Werke Begarellis überhaupt.⁸ Abgesehen von dieser Tatsache, die angesichts der beeindruckenden Leistung erstaunt und die uns im folgenden noch beschäftigen wird, wirft das Boschetti-Monument aber auch inhaltlich und formal zahlreiche Fragen auf: Wo ist der architektonische Rahmen, mit dem zu dieser Zeit ein jedes Grabmal aufwartet? Wie verirrte sich ein voll ausgeprägter Demi-gisant zu einem so frühen Zeitpunkt in die Emilia-Romagna? Was haben die seltsamen Mischwesen aus dem Meer in einem von diesem meilenweit entfernten Dorf Oberitaliens verloren? Und wo schließlich ist die christliche Heilsversprechung?

Betrachten wir zunächst die unglücklichen Mischwesen. Anstatt diese Kurzbeiner als Missgeschick des Künstlers zu bezeichnen, wäre es besser zu sagen: Begarelli macht ihr eigenes Missgeschick zum zentralen Thema.⁹ Es handelt sich um Seekentauren – oder wie die Archäologen sagen: Ichthyokentauren –, die zum dionysischen Gefolge gehören, aber nicht jene ausgelassenen Trinker sind, die Mitleid durch ihre Hilflosigkeit erwecken, sondern dumpfe, wilde Kreaturen, die Nereiden rauben und sich Kämpfe liefern.¹⁰ Wildheit und Sentimentalität widerstreiten in der Gebundenheit an ihren Zwitterkörper.

Offensichtlich wusste Begarelli, dass solche Meerwesen an Sarkophagen dargestellt waren, aber er hatte möglicherweise nie einen solchen gesehen. Er kannte Seekentauren wohl nur aus graphischen Vorlagen wie Andrea Mante-



Abb. 2 Andrea Mantegna, Kampf der Seekentauren



Abb. 3 Andrea Mantegna, Bacchanal, Ausschnitt

gnas verbreiteter Radierung (Abb. 2), die ihm vermutlich direkte Anregung für seinen alten Kentauren war¹¹ – und für seine Auffassung der beiden Halbtiere als wilde Kreaturen. Anderenfalls hätte Begarelli sie wohl zum Zierat gebändigt und sie wären ihm zu heraldischen Schoßtierchen geraten, wie an Michelangelos Juliusgrab oder an vielen anderen zeitgenössischen Grabmälern.¹²

Doch der Terrakottaplastiker nahm die Kentauren aus der Flächigkeit des Reliefs und machte sie zu eindrücklichen Protagonisten seines Monuments. Für Begarelli waren die beiden Kontrahenten nur zu bändigen, indem er sie zur ewigen Fron einspannte, wie Atlanten den Sarkophag zu tragen, „nel qual atto“, schreibt Fabriani 1828 in Anlehnung an Dante, „sono atteggiati in modo che a chi li vede, fan nascere del non ver vera rancura“.¹³ Lächerlich hilflos auf dem Trockenen, tragen sie schwer, das Haupt ist gesenkt und von Anstrengung gezeichnet. Das Motiv des Kantenhockers könnte einer Figur in einer anderen Radierung aus der dionysischen Serie Mantegnas nachempfunden sein (Abb. 3) – sie hält ebenfalls den Kopf tief gebeugt, wenn es auch nur der Wein ist, der ihn so schwer macht.

Während die mit Erde und Wasser verbundenen niederen Triebe unter dem Sarkophag gezügelt sind, geben Feuer und Luft dem Geschehen oben eine fast beschwingte Leichtigkeit. Ungewöhnlich genug: Im ganzen Grabmal findet sich kein Zeichen der Trauer. Die Niedergeschlagenheit der nackten Mischwesen gilt zweifellos ihrem eigenen Schicksal. Die nackten Putten dagegen, sonst

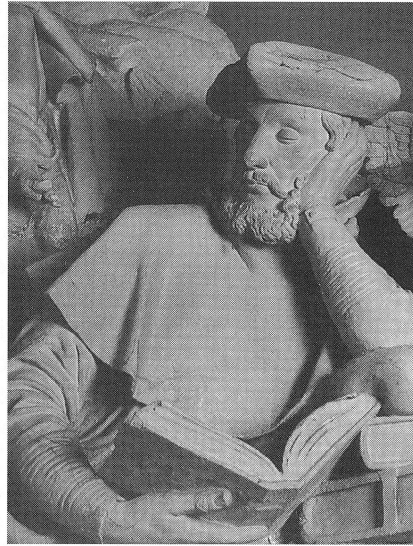


Abb. 4 Antonio Begarelli, Grabmal Gian-galeazzo Boschettis, Portrait, San Cesario sul Panaro (MO), S. Cesario

meist trauernd und das Lebenslicht löschend (vgl. Abb. 8), verweisen mit ihren brennenden Fackeln auf das Weiterleben der Seele.

Mit der darüber thronenden „Virtus“ ist die Botschaft klar: Die Wendung des Sinns nach Höherem löst die Seele aus der irdischen Misere. Das Erstaunliche dabei ist, dass die Personifikation der Virtus hier das übliche Symbol der Erlösungshoffnung, die Madonna, ersetzt. Wo sonst einzelne Tugenden als „Charakterzeugen“ unter oder neben dem Sarkophag den Verstorbenen empfehlen und ihn – dem klassischen Lohnprinzip gemäß – in den Genuss der göttlichen Verheißung bringen, kommt Boschetti durch den Akt der Kontemplation in den Genuss der Virtutes (Abb. 4). Diese Umkehrung des gewohnten göttlichen Emanationsweges in eine Selbstversenkung und Selbsterhebung wurde in den Traktaten der Zeit von Ficino bis Castiglione diskutiert.¹⁴ Aber brachte diese Profanierung Boschetti nicht letztendlich in eine gefährliche Nähe zu dem häretischen Aristoteliker Pietro Pomponazzi? Dieser hatte 1516 in seiner „Abhandlung über die Unsterblichkeit der Seele“ (welche er leugnete) behauptet, wer der Tugend gemäß handle, brauche „nicht auf jenseitige Belohnung zu hoffen, da die Tugend sich selbst Belohnung genug“ sei. Höchstens fama und gloria seien ein Weg zu (irdischer) Unsterblichkeit.¹⁵ Doch ist hier gewissermaßen ein dritter Weg eingeschlagen: Das Grabmal ist durch die Putten und auch durch die Kopfwendung Boschettis nach außen, zum Hauptaltar hin geöffnet. Hier, außerhalb des Grabmals, erfolgt im Angesicht des Opfers Christi – in der visio beatifica – die Heilsversprechung.

Demi-gisants

Yoni Ascher hat jüngst die Gruppe der Demi-gisants einer erneuten kritischen Analyse unterzogen.¹⁶ Er zeigt, dass bislang die Suche nach der motivischen Herkunft vorrangig und der Suche nach dem Sinn nicht unbedingt förderlich war. Ihm zufolge gibt es dabei die Verfechter zweier ikonographischer Thesen, nämlich die der spanischen und die der etruskischen Vorläufer, und jene, die eine dritte, immanent-stilistische These vertreten, zu Beginn des 16. Jahrhunderts habe man die „figure in motion“ entdeckt, den „bewegten Mann“. Dieser letzten Ansicht gibt Ascher formal gesehen den Vorzug, indem er meint, die große Neuerung der Kardinalsgrabmäler in S. Maria del Popolo reflektiere perfekt Ciceros Konzept der „agentes imagines“.¹⁷ Eine solche Argumentation scheint zunächst einleuchtend im Vergleich zur unbewegten Liegefigur vorgängiger Grabmäler. Doch sollte man sie auf ein Wesentliches reduzieren: Während die einen den Toten darstellen, zeigen die anderen ein Stadium des Lebens (au vif). Handelnd dargestellt – agentes – sind die Schlafenden, Schlummernden, schließlich auch in Kontemplation in ein Buch versenkten oder den Betrachter Anblickenden jedoch nicht. Der These Johannes Rölls, es sei der Zustand des Träumens dargestellt, und zwar von jenen Madonnen, die sich gewöhnlich über den Demi-gisants befinden, erteilt Ascher eine klare Absage.¹⁸ Ohne hierauf näher eingehen zu wollen, ist sicher festzuhalten, dass diese Figuren weniger einen aktiven Lebenszustand (Schlaf oder Traum) widerspiegeln als vielmehr eine ‚Lebenshaltung‘ und vor allem eine Einstellung gegenüber dem Tod.¹⁹

In Anlehnung an einen älteren Aufsatz von Victoria Goldberg kommt Ascher in diesem Sinne zum Ziel seiner Ausführungen, der Deutung: Überzeugend argumentiert er, die Demi-gisants reflektierten die genau in jenen Jahren aufflammende Diskussion um die Unsterblichkeit und Individualität der menschlichen Seele.²⁰ Die herkömmliche Darstellung des Toten, dessen Gesicht zum Himmel gewandt ist, impliziert die direkte Kontaktaufnahme mit Gott, meist vermittelt durch die Fürbitte Mariens. Sie impliziert aber auch die Vergänglichkeit, die Aufgabe des irdischen Leibes. Jener neue Typus signalisiert durch das Aufrichten des Körpers die Kontaktaufnahme mit dem Betrachter – „as their mindes were wholly bent upon the world, the selfe-same way they seeme to turne their faces“, wie der in diesem Zusammenhang oft zitierte englische Dichter John Webster 1623 konstatierte.²¹ Wir sehen einen temporären Zustand, auf Schlafen oder Schlummern folgt gewiss ein Wiedererwachen.²² Die Auferstehungshoffnung wird somit in deutlich anderer Weise artikuliert als mit dem Gisant.

Papst Clemens VII. setzte sich, wie Goldberg gezeigt hat, intensiv mit dem Problem der Seelenunsterblichkeit und leiblichen Auferstehung auseinander.²³ Er hatte bereits als Kardinal Giulio de' Medici auf dem 5. Lateranischen Konzil (1513) an der Bulle Leos X. „Apostolici Regiminis“ mitgewirkt. Erst-

mals wurde hier explizit die Unsterblichkeit der menschlichen Seele als je individuelle und körperliche Einheit festgelegt.²⁴ Goldberg brachte mit diesem Dogma der Individuation der Seele ein außergewöhnliches Grabmalsprojekt Bandinellis²⁵ in Zusammenhang, das den schlafenden Papst und darüber die Elevation seiner Seele zeigt, die – erstaunlich genug – als ein nahezu lebensgroßer, christusgleicher Jüngling dargestellt ist. Dies lässt sich vermutlich als Kritik an der jahrhundertlang propagierten substantiellen Identität von Auferstehungs- und irdischem Leib erklären.²⁶ Während Kardinal Cajetan daran zweifelte, ob die Frage der Unsterblichkeit je mit Vernunftmitteln bewiesen werden könne,²⁷ gaben die Künstler mit Bildern eine den Verstand überredende Antwort. Auch Francesco Zorzi zog in seiner neuplatonisch-ficinianisch geprägten Eschatologie-Lehre „*De harmonia mundi totius*“ (1525) ein Bild heran, als er behauptete, in der leiblichen Auferstehung vollziehe sich die Angleichung des Menschen an Christus: „*qua ratione transmutemur in superiorem imaginem, quae est ipse Filius Dei*“.²⁸

Clemens VII. ernannte nach dem Sacco di Roma Francesco Quiñones, den General der Franziskanerobservanten und engen Freund Zorzis, zum Kardinal von S. Croce in Gerusalemme. Um 1535 ließ dieser von Jacopo Sansovino (wahrscheinlich vermittelt durch Zorzi) in der Apsis von S. Croce ein Tabernakel errichten, in dem er zu Füßen des Corpus Christi seinen eigenen Körper bestatten ließ.²⁹ Er hatte, wie die Inschrift auf der Grabplatte besagt, über Tod und Auferstehung reflektiert, und er hatte die Sache im Zorzischen Sinne zu Ende gedacht. Eine Liegefigur oder ein Bandinelli'scher Seelenjüngling kamen für ihn nicht in Frage. Die letzte Zeile der Inschrift lautet (nach Hiob): *EXPECTO IMMVTATIO MEA*.³⁰ Nicht auf die Versteinierung eines irdischen Zustandes, sondern auf die „*Immutatio*“, die Substitution seines Körpers, kam es an. Am Jüngsten Tag sollten der Leib Christi und sein Auferstehungsleib vereint sein.

Es zeigt sich aber bald, dass diese Ansichten von einem relativ kleinen Zirkel vertreten wurden und dass jene Forscher, die mit der Verwendung des Typus *Demi-gisant* eine vorherrschende Bedeutung verbinden möchten, der Vielfalt der Anschauungen und Absichten ebenso wenig gerecht werden wie der Vielfalt der Darstellungsmodi.

Nehmen wir das Argument der etruskischen Vorbilder. Die Berufung auf sie reicht vom wörtlichen Zitat bis zur Bezugnahme auf die Lebenshaltung der toskanischen Vorfahren. So kopiert ein Zeichner aus dem Umkreis Giulio Romanos für ein Ehepaar-Grabmal einen etruskischen Sarkophag bis in die Details der Armlehnen.³¹ Silvio Cosinis Grabmal für den bekannten Humanisten Raffaello Maffei in San Lino, Volterra, greift 1529 den Typus auf, und hier ist eine Bezugnahme bis hin zur Identifikation nicht von der Hand zu weisen, da Maffei sich wissenschaftlich mit der Geschichte Etruriens auseinandersetzte und in Volterra lebte, wo man spätestens seit dem Quattrocento etruskische Sarkophäge ausgrub.³²



Abb. 5 Francesco da Sangallo, Grabmal Angelo Marzi Medici, Florenz, SS. Annunziata

Angelo Marzi Medici, Bischof von Assisi, erhielt am Eingang zum Hauptchor der Florentiner Kirche Santissima Annunziata 1546 von dem für seine lebensnahen Porträts berühmten Francesco da Sangallo ein beeindruckendes Zeugnis VT SIBI VIVAT ANTE MORTEM CVM AMICIS, wie die Inschrift mitteilt (Abb. 5). Marzi selbst gab die veristische Figur in Auftrag, die ihn zeigt, wie er vor dem Tod mit den Freunden sein Leben verbrachte – aber als Verstorbener (DEFVNCTVS).³³ Das heißt, das Bildnis ist nicht, wie man zunächst meinen könnte, gänzlich auf das Diesseits gerichtet. Die Transzendenz besteht im starrköpfigen Ausharren, einer Fortsetzung des Convivium bis zum Jüngsten Tag, ähnlich dem Gastmahl der Etrusker, das diese an ihren Sarkophagen in Ewigkeit fortsetzten.

Das Grabmal als Investition

Nun tritt hier aber ein anderer wichtiger Aspekt hinzu, der bislang nicht berücksichtigt wurde: die Errichtung der Grabmäler aus eigenem Antrieb und zu Lebzeiten. Die Formel SIBI VIVENS POSVIT oder CONFECIT ist in dieser Zeit – wie bei Quiñones und Marzi – auch sonst sehr häufig anzutreffen. Päpste und Kardinäle gingen als Beispiel voran.

Mit dieser Entwicklung zur vorzeitigen, selbstbestimmten Grabmalsetzung werden aber die seit Alberti (in Anlehnung an antike Autoren) propagierten Hauptgründe der Errichtung von Grabmälern – memoria und exemplum – deutlich relativiert.³⁴ Zunächst war das sich selbst errichtete Grabmal

eine Investition: Es brachte Nutzen für die eigene Karriere und Prestige für die Sippe. Es wurde zur Legitimierung von Ansprüchen verwendet. Und es führte schließlich zu einem eigentümlichen Wettstreit in der Kunstpatronage. Der Demi-gisant galt dabei, wie im Folgenden gezeigt werden soll, bald nach seinem ersten Auftreten an den Kardinals-Monumenten in Santa Maria del Popolo geradezu als Chiffre für Erfolg und trat seinen Siegeszug auch nach Oberitalien an.

Giangaleazzo Boschetti verfolgte eine geradlinige Karrierestrategie an der Kurie, die aber zu einem guten Teil der Legitimierung familiärer Ansprüche im heimischen San Cesario geschuldet war.³⁵ Die Beteiligung seines Vaters Albertino an einer Verschwörung gegen Herzog Alfonso d'Este von Ferrara hatte mit Albertinos Verurteilung zum Tode 1506 auch die Konfiszierung der Boschettischen Besitzungen zur Folge. Die Söhne Giangaleazzo, Roberto und Giacomo begannen noch im gleichen Jahr Allianzen gegen die d'Este zu schmieden. Roberto heiratete Susanna Pico della Mirandola, Giacomo seinerseits Polissena, die Schwester Baldesar Castigliones und Giangaleazzo wurde Sekretär des Kardinals Leonardo Grosso della Rovere. 1507 schon war er apostolischer Protonotar. Als Julius II. 1510 Modena einnahm, erhielten die Boschetti San Cesario zurück.

Mit dem Amt des Protonotars stand Giangaleazzo am Anfang des Cinquecento auf einer der steilsten Karriereleitern Roms. Gaetano Moroni hält für die Zeit Julius' II. fest: „Questa prelatura era in que' tempi in tanta stima, che chi n'era investito credevasi prossimo al cardinalato.“³⁶ Ursprünglich waren die Protonotare die Verfasser von Urkunden und päpstlichen Bullen gewesen. Zu Zeiten Boschettis waren sie längst dem Kanzleidienst entfremdet und bekleideten ein hohes Kaufamt, das sie im päpstlichen Zeremoniell auf die Ebene von Bischöfen und Erzbischöfen hob.³⁷ Auch wenn Boschetti noch 1514 den Doktorhut erhielt und 1516 die höheren geistlichen Weihen, war es seit dem späten 15. Jahrhundert ein Amt, das – oftmals als reiner Titel („protonotari non participantes“ oder „supranumerarii“) – überwiegend Papst- und Kardinalnepoten oder Fürstensöhnen verliehen wurde, die ohne Prälatenlaufbahn Karriere an der Kurie machen wollten.³⁸ Sie gehörten zu den engsten Familien des Papstes, der sie als persönliche Protokollanten einsetzte, und jeweils einen von ihnen mit auf Reisen nahm. Gleichzeitig genossen sie bevorzugte Behandlung bei der Pfründenverleihung. Von Giangaleazzo Boschetti wissen wir, dass er über ein Dutzend Pfründen von Perugia bis Bamberg verfügte.³⁹ Das Amt des apostolischen Protonotars war zweifellos einer der schnellsten und sichersten Wege zum Kardinalshut. Von dreißig durch Leo X. ernannten Kardinälen hatte etwa die Hälfte zuvor das Amt eines Protonotars bekleidet (d.h. in der Regel erkauf), zwei Drittel von ihnen hatten keinerlei andere kuriale Qualifikation.⁴⁰

Als einer der reichsten Patrizier Venedigs, Girolamo Giustinian, um 1526 bei Falconetto ein monumentales Grabmal in Auftrag gab, sollte sein 26jäh-

riger Sohn Marcantonio als frischgebackener Protonotar gleich mit verewigt werden; dies natürlich in der hoffnungsvollen Erwartung der baldigen Verleihung des Kardinalshutes, in den sein Vater immerhin 40.000 Dukaten investieren wollte, was schließlich 1527 am Sacco di Roma scheiterte.⁴¹ Das Projekt aber sollte bereits die Auserwähltheit Marcantonios und die Ansprüche der Casa Giustinian in der venezianischen Öffentlichkeit demonstrieren. Beide sind – eine Premiere in Venedig – als Demi-gisants dargestellt.

Auch die Errichtung des Grabmals für Giangaleazzo Boschetti erfolgte in Erwartung des Kardinalshutes. Ja, man kann wohl soweit gehen, Begarelli eine geschickte Angleichung der Grabfigur des Protonotars an die Kardinalskonographie zu bescheinigen.⁴² Denn sieht man von den Farben ab, unterscheiden nur Details den Protonotar im Habit vom Kardinal.⁴³ Aus der Distanz von mehreren Metern unterhalb des Monuments gleicht die Cappa, ein kurzes Mäntelchen mit Kapuze, der Mozzetta des Kardinals, und auch das Birrett des Protonotars ist demjenigen des Purpurträgers zum Verwechseln ähnlich (Abb. 4). Das einzige farbig gefasste Element des Boschetti-Monuments – und hier war Begarellis künstlerische Neuerung der Monochromie Gold wert – ist aber das Wappen mit dem Prälatenhut. Er zeigt noch Spuren von schwarzer Farbe, denn so waren die Hüte der Protonotare bis hin zu Paul V. gefärbt.⁴⁴ Das Schwarz ließ sich freilich leicht in ein leuchtendes Rot verwandeln.

Tatsächlich rief Papst Clemens VII. Giangaleazzo Boschetti direkt nach seiner Wahl, im November 1523, nach Rom zurück, um ihm den roten Hut zu verleihen.⁴⁵ Giangaleazzos Bruder Roberto (1472–1529), bedeutender Diplomat und enger Vertrauter der Medici seit seiner Einsetzung als Statthalter von Urbino (1517), hatte vermutlich darauf hingewirkt.⁴⁶ Der Protonotar war jedoch todkrank und blieb schließlich in San Cesario, wo er am 5. März 1524 verstarb.⁴⁷

Ich schätze, wichtiger als die Karrierestrategie war für Boschetti die Herrschaftssicherung. Sonst wäre er nach Rom gegangen – auch um dort sein Grabmal zu errichten. In der Apsis von San Cesario aber wurde jener Patronatsherr verewigt, der die Rückgewinnung der Grafschaft erwirkte. Roberto, der eigentlich eine viel erfolgreichere Karriere absolviert hatte, erhielt nur eine schlichte Grabplatte in einer Seitenkapelle.⁴⁸

Sansovino und Begarelli

Ronald Lightbown schrieb 1964: „Both Roberto and Gian Galeazzo Boschetti were obviously familiar with the two most advanced humanist and artistic circles of the day, those surrounding Popes Julius II and Leo X, and the choice of Begarelli to make Gian Galeazzo's monument suggests that ca. 1524–25 at least he was not regarded as merely a provincial artist of unusual charm.“⁴⁹ An

Begarellis Boschetti-Monument wurden nach den ersten negativen Kritiken durch Magnani und Venturi, die jeweils den architektonischen Geist vermissen, später vor allem seine frühe Reife und Genialität in Entwurf und Ausführung hervorgehoben.⁵⁰ Aus stilistischen Gründen nimmt man gar eine Rom-Reise an.⁵¹ Als direkte Vorbilder für seinen Demi-gisant wurden jedoch neben Andrea Sansovinos Kardinälen in Santa Maria del Popolo Grabfiguren herangezogen, die Bartolomeo Spani an weniger anspruchsvollen Grabmälern im Dom von Reggio Emilia geschaffen hatte.⁵²

Es soll hier die These gewagt werden, dass dem jungen Künstler mit einer römischen Vorlage unter die Arme gegriffen wurde. Diese Praxis war durchaus üblich. Für die Planung des erwähnten Maffei-Monuments in Volterra beispielsweise ist die Anforderung von Zeichnungen nach den Kardinalsgrabmälern in Santa Maria del Popolo belegt. Kein anderer als Baldassare Peruzzi wurde damit beauftragt.⁵³ Für das genannte Falconetto-Projekt habe ich an anderer Stelle versucht, den Einfluss Jacopo Sansovinos geltend zu machen.⁵⁴ Und auch beim Boschetti-Monument scheint die Handschrift des Florentiners erkennbar zu sein, zum Beispiel in dem jungen Kentauren (Abb. 6), wenn man ihn mit Sansovinos „Bacchus“ (Abb. 7) vergleicht. Auch wenn Begarelli selbst nicht in Rom gewesen sein sollte, so könnte er durch seinen Landsmann Pellegrino (Aretusi) da Modena (ca. 1463–1523) Kenntnis vom Werk Sansovinos und Raffaels erhalten haben. Bevor der Maler nach dem Tod Raffaels 1520 nach Modena zurückkehrte, hatte er in dessen Werkstatt und mit Sansovino in der Kapelle des Kardinals Giacomo Serra in San Giacomo degli Spagnoli gearbeitet, wo der Bildhauer mit der kolossalen Marmorstatue des Hl. Jakobus ein vielbeachtetes – und, für Begarelli besonders interessant: teilvergoldetes – Werk geschaffen hatte.⁵⁵

Doch das Missing link sind eigentlich die großen Grabmalsprojekte, von denen Sansovino seit etwa 1519 mehrere in Arbeit hatte, von denen wir bisher jedoch keine Vorstellung haben, da durch einen unglücklichen Umstand nahezu sämtliche Zeichnungen Sansovinos, zumal aus seiner römischen Zeit, verlorengegangen zu sein scheinen. Die Bedeutung Sansovinos für die römische Kunstwelt in den Jahren vor dem Sacco scheint nicht zuletzt aus diesem Grund bis heute stark unterbewertet zu sein.⁵⁶

Man hat jüngst behauptet, die meisten Kardinäle hätten nach dem Pontifikat Julius' II. nur noch schlichte Bodenplatten erhalten und hat daraus die Wende zu einer „restriktiven Grabmalspolitik“ herleiten wollen.⁵⁷ Sobald Projekte nicht einmal mehr durch Entwürfe fassbar sind, verschwinden sie leicht aus dem Bereich der Betrachtung, auch wenn sie zum Zeitpunkt ihrer Entstehung wohlbekannt und möglicherweise auch einflussreich auf andere Projekte gewesen sein mögen. Wenn sich Michelangelos Entwurf für das Grabmal Papst Julius' II. mit dem von Engeln gestützten Leichnam nicht erhalten hätte, würde ein Projekt wie die Städel-Zeichnung Peruzzis für das Grabmal des Kardinals Armellini in einem völlig anderen Licht dastehen.⁵⁸



Abb. 6 Antonio Begarelli, Grabmal Giangaleazzo Boschettis, junger Seekentaur, San Cesario sul Panaro (MO), S. Cesario

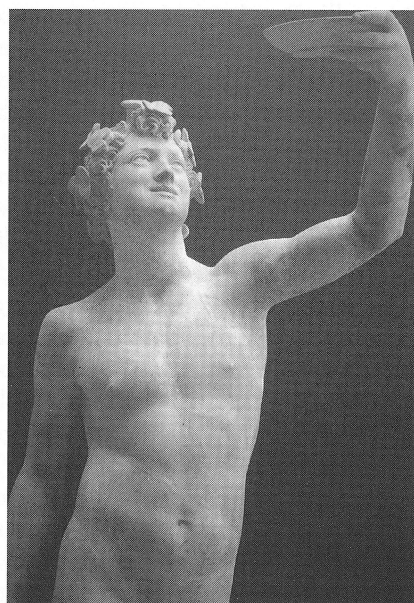


Abb. 7 Jacopo Sansovino, Bacchus, Florenz, Museo Nazionale del Bargello

Ein Alternativprojekt Peruzzis für dasselbe Grabmal (Abb. 8) – der seitlich lagernde und auf den Arm gestützte Demi-gisant – geht, wie zuletzt Jutta Götzmann gezeigt hat, auf Andrea Sansovinos um 1513 vollendete Monumente in S. Maria del Popolo zurück.⁵⁹ Dieser Typus wurde aber, wie ich vermute, zwischenzeitlich von Jacopo Sansovino, der bekanntlich an den Zwillingssonumenten beteiligt war, in seinen zahlreichen Grabmals-Projekten weiter verarbeitet. Er hatte vor dem Sacco mindestens drei Projekte allein für Kardinalsgrabmäler in Arbeit, und diese Projekte machten ihn bereits gegen Ende des zweiten Jahrzehnts zum größten Konkurrenten Michelangelos in Rom, zum „grande homo dopo Michelagnolo“, wie Lorenzo Lotto 1527 schreibt.⁶⁰ Pietro Aretino bedauerte in einem Brief an Sansovino zehn Jahre nach dessen Flucht aus Rom, dass kaum jemand diese Kardinalsgrabmäler werde vollenden können.⁶¹ Und Vasari äußert, nach Aufzählung der Projekte, Rom habe damals bereits in Sansovinos Bann gestanden: „[...] aveva già Roma in poter suo, e faceva molte cose per tutti quei signori, importantissime, [...] quando [...] fu messo a sacco e ferro e fuoco tutta quella città“.⁶²

Das erste Projekt galt Kardinal Luigi von Aragon, Jagdmeister Leos X. und berühmt für sein ausschweifendes Luxusleben, das er 1519 vorzeitig beendete.⁶³ Den „höchst einfachen Grabstein“, den man ihm 1533 in Ermangelung



Abb. 8 Baldassare Peruzzi, Projekt des Grabmals Francesco Armellini Medici, London, Privatsammlung

eines zur Ausführung gelangten Monuments in Santa Maria sopra Minerva setzte,⁶⁴ hätte er wohl kaum als seiner würdig erachtet.

Ein zweiter Auftrag kam zur gleichen Zeit, um 1519, von Leonardo Grosso della Rovere, nachdem dieser mit Michelangelo in Konflikt über das Julius-Grab geraten war, mit dessen Ausführung er sich herumschlug.⁶⁵ Wie erwähnt, war Giangaleazzo Boschetti Sekretär und Vertrauter des Kardinals Leonardo Grosso.⁶⁶ Schon aus diesem Grund kann man vermuten, dass seine Vorstellungen von einem angemessenen Grabmal durch das in Ausführung befindliche Projekt seines Herrn geprägt waren.

Ein drittes Grabmal schließlich war spätestens seit 1523 für Kardinal Domenico Grimani in Arbeit.⁶⁷ Außerdem hatte Sansovino in dieser Zeit noch zwei weitere Aufträge für Herrschergrabmäler.⁶⁸

Reflexe dieser Projekte scheinen in verschiedenen Entwürfen auf, so zum Beispiel in einer großartigen Präsentationszeichnung für ein Wandgrabmal (Abb. 9), die von der Forschung zwischen Andrea und Jacopo Sansovino hin- und hergeschoben, meist aber als Projekt Andreas für ein Grabmal des Königs João II. von Portugal bezeichnet wird.⁶⁹ Die Figuren und Reliefs scheinen jedoch eher die Handschrift Jacopos zu tragen.⁷⁰ Hinzu kommt, dass weder der malerische Stil der Reliefs, noch der fortgeschrittene Typus des Demi-gisant – eine auf den rechten Ellbogen gestützte, weit aufgerichtete und offensichtlich lebende, in einem Buch lesende Liegefigur – sich mit den zuletzt vorgeschlagenen Datierungen (Ende 15./Anfang 16. Jahrhundert) und einer Zuschreibung an Andrea Sansovino in Zusammenhang bringen lassen. Die Kleidung des Demi-gisant – soweit erkennbar: Mantel und Birett – sowie das Fehlen

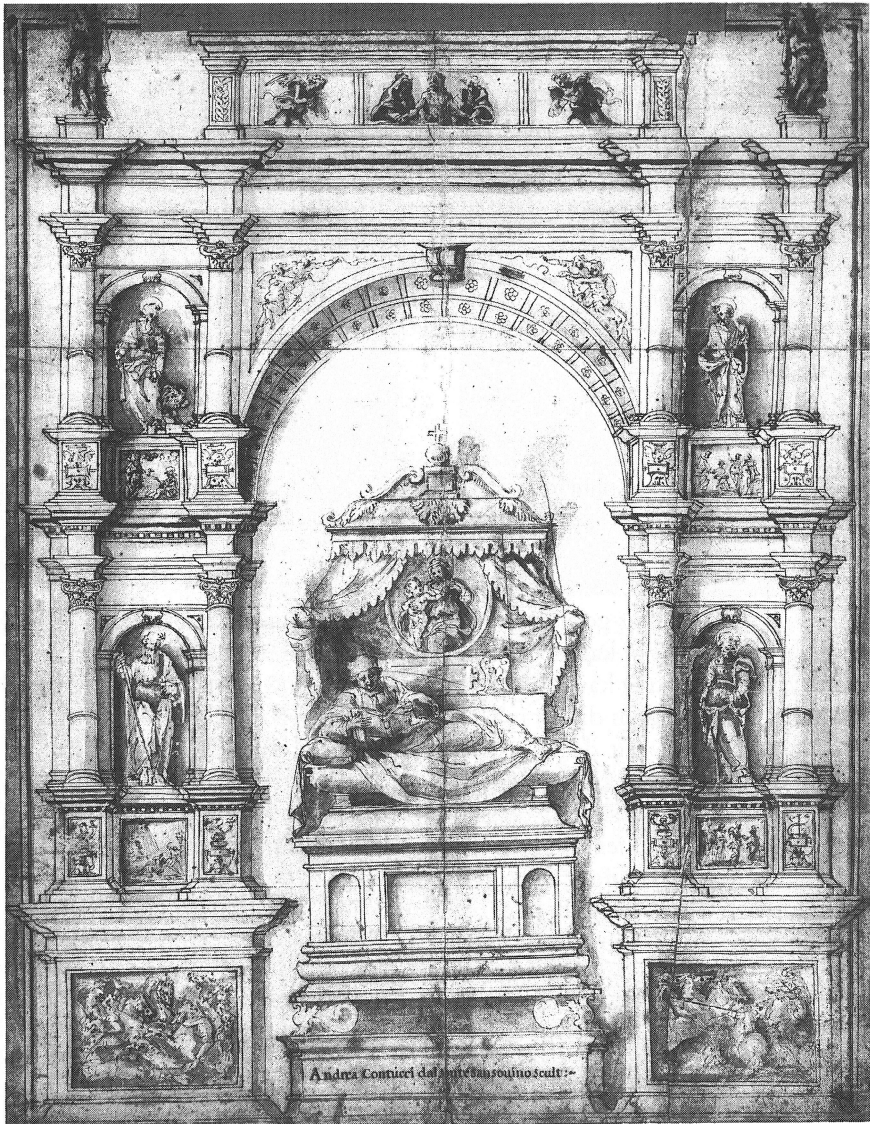


Abb. 9 Jacopo Sansovino (Zuschreibung), Projekt eines Grabmals (Kardinal Luigi von Aragon?), Florenz, Uffizien

jeglicher Regalia weisen schließlich eher auf einen Prälaten hin.⁷¹ Auch müssen die Reiterschlachtszenen in den Sockeln des geplanten Monuments nicht unbedingt einen weltlichen Auftraggeber charakterisieren. Sie würden durchaus auch zu dem jagdversessenen Kardinal Aragon passen.⁷²

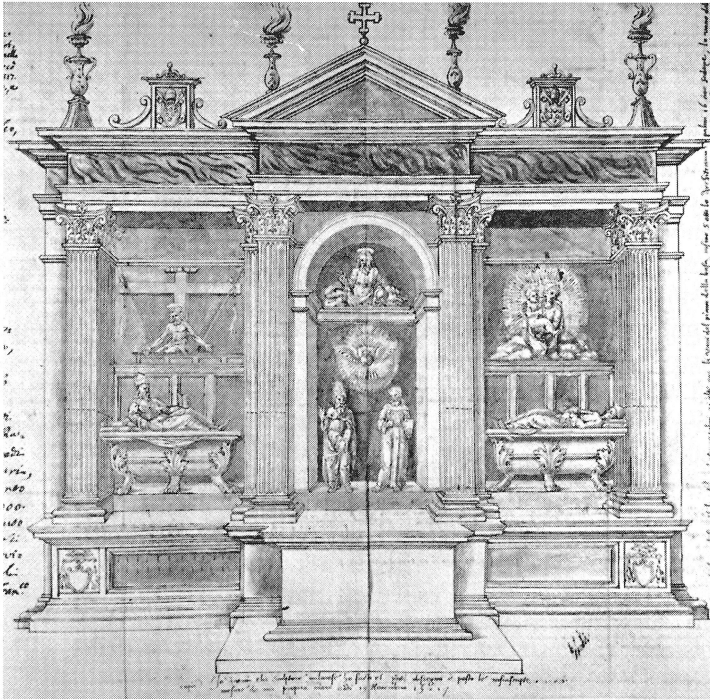


Abb. 10 Antonio Elia, Projekt des Grabmals Francesco Armellini Medicis und seines Vaters, Florenz, Archivio Capponi

Der 1521 datierte Entwurf des Terrakotta-Plastikers Antonio Elia für das Doppelgrabmal des Kardinals Francesco Armellini und seines Vaters (Abb. 10),⁷³ der Peruzzis Entwürfen vorausgeht, hat aller Wahrscheinlichkeit nach ebenfalls Anregungen von Jacopos Projekten bekommen. Hier hat sich der Kardinal bereits – ähnlich wie Bischof Marzi, ein anderer Familiare der Medici, über 20 Jahre später (Abb. 5) – mit dem gesamten Oberkörper aufgerichtet. Seine Linke hält ein offenes Buch. Die neuartige, frei und ungerahmt auf einem Wolkenkissen schwebende Madonna, die Peruzzi von Elia explizit übernimmt (Abb. 8) und die ja doch als Relief gemeint zu sein scheint, wurde im ausgeführten Monument in Santa Maria in Trastevere in karge Tondi gepreßt.⁷⁴ Da man kaum davon ausgehen kann, dass der sonst künstlerisch nicht hervortretende Antonio Elia all diese Neuerungen selbst einführte, möchte ich annehmen, dass der malerische Stil Sansovinós, den er vor allem im Kontakt mit Andrea del Sarto entwickelt hatte,⁷⁵ durch seine Grabmalsentwürfe auch in diesen Wolkenerscheinungen seinen Niederschlag fand.

Am Boschetti-Monument wurde immer – ob kritisch oder lobend – hervorgehoben, dass es untektionisch und „nach rein malerischen Gesichtspunkten

komponiert“ sei.⁷⁶ Lightbown war vor allem vom oberen Abschluss des Grabmals befremdet und führte diesen auf die Beziehung zwischen Begarelli und Correggio zurück. Die ungewöhnlich frei auf Wolken thronende „Virtus“ sei nur mit den Fresken Correggios in Parma zu erklären.⁷⁷ Dennoch konnte er sich nicht vorstellen, dass Begarellis Wolke ursprünglich ohne jeden architektonischen Rahmen konzipiert war.⁷⁸ Dies wird vor dem geschilderten römischen Hintergrund fraglich. Wenn Elia und Peruzzi und – wie ich vermute – allen voran Jacopo Sansovino mit solchen freien Konzepten experimentierten, war der junge Begarelli als Terrakotta-Plastiker dafür prädestiniert, diese erstmals plastisch an einem Grabmal umzusetzen. Jacopo Sansovino scheint mit seinen römischen Grabmalsprojekten – vermutlich konkret mit dem Entwurf für das Monument Leonardo Grossos della Rovere – Antonio Begarelli nicht nur im Typus, sondern auch in formaler Hinsicht in seinem einzigen überlieferten Grabmal und vielleicht ersten großen Werk überhaupt maßgeblich beeinflusst zu haben.

Anmerkungen

- 1 Der Terminus wurde offenbar von Panofsky eingeführt (Grabplastik, S. 90): Ich ziehe diesen reinen Habitus-Begriff der im Deutschen häufigen Bezeichnung als „aktivierte Liegefigur“ vor, da der Begriff der ‚Aktion‘, wie gezeigt werden soll, leicht in die Irre führen kann.
- 2 Vgl. Boschetti: San Cesario; Sperandini: Ville e palazzi storici a San Cesario sul Panaro, S. 11–14 mit Fig. 1.
- 3 Vgl. Magnani: Antonio Begarelli, S. 22–23, Taf. 17 (Ansicht des alten Zustands); Boschetti: Il monumento del Begarelli, S. 81–89; Lightbown: Correggio and Begarelli, S. 18–19, Anm. 55; Bonsanti: Antonio Begarelli, S. 139–140 (mit Bibliographie); Fett: Studien zum Werk des Antonio Begarelli, S. 73–74.
- 4 Fabriani: Lettere due sopra un monumento sepolcrale, S. 167–178, wiederabgedruckt und mit einem Kupferstich des Monuments versehen in: Galvani/Malmusi/Valdrighi: Le opere di Guido Mazzoni e di Antonio Begarelli, Suppl. 1834. Zum Oeuvre Begarellis siehe zuletzt Bonsanti: Antonio Begarelli; Fett: Begarelli, Antonio.
- 5 Vasari: Le vite, Bd. 7, S. 281 (Vita Michelangelos): „Passando da Modena, vedde di mano di maestro Antonio Bigarino modenese, scultore, che aveva fatto molte figure belle di terra cotta e colorite di colore di marmo, le quali gli parsono una eccellente cosa; e perchè quello scultore non sapeva lavorare il marmo, disse: Se questa terra diventassi marmo, guai alle statue antiche!“ Vgl. Weill-Garris: „Were this clay but marble“, S. 67; Fett: Studien zum Werk des Antonio Begarelli, passim, und zuletzt Boucher: Italian Renaissance terracotta, S. 24–26.
- 6 Zur Restaurierung des Monuments vgl. Fabriani: Lettere due sopra un monumento sepolcrale, S. 175–176 und Fett: Studien zum Werk des Antonio Begarelli, S. 73–74.
- 7 Der Wortlaut der Inschrift ist: IO. GALEATIVS BOSCHETVS QVI QVAM VSQ. A TENERIS CLARISS. ET ANIMI ET CORPORIS INDOLEM PRAE SE TVLIT IN ADVLESCENTIA RE COMPROBANS LIBERALITER ERVDITVS ET AGENDIS REB. NATVS IN RO. CV. FLORENS ADEO GRATVS SACRIS ILLIS PATRIB. EXTITIT VT INTER APOSTOLICOS PROTONOTARIOS COOPTARI

MLTISQ. BENEFICIIS ORNARI MERUIT ET POSTEAQ. FRATRES ET NIPOTES DIGNITATE ATQ. OPIB. AVCTIORES ET NOMINE ILLUSTRIORES REDDIDIT MORIENS IPSIS SINE FINE MAERENT. PIENTISS. HVIC MONVMENTO MANDATVS EST. QVI LEGIS IGITVR NEC EI BENE PRECARIS SCYTHA ES ATQ. IMPIVS. MDXXXIII. Die auf dem äußeren Rand der Inschrifttafel stehenden Worte die XVIII. marci sind offenbar nachträglich eingemeißelt worden, als sich die Tafel schon an der Wand und, wie anzunehmen ist, unter dem vorbereiteten Monument befand. Giangaleazzo Boschetti starb am 5. März 1524.

- 8 Auftrag und Errichtung des Grabmals werden bislang allgemein nach dem Tod Boschettis angesetzt. Vgl. Lightbown: Correggio and Begarelli, S. 18, Anm. 55, und Bon-santi: Antonio Begarelli, S. 139, der den 18. März 1524 als Terminus ante zurückweist und das Grabmal auf 1525–27 datiert: „sarebbe stato bizzarro ordinarlo [i.e. das Grabmal] dai fratelli ancora in vita di Gian Galeazzo, e la data della lapide sembra piuttosto allora quella della prima sepoltura o della commissione della tomba monumentale, da realizzare successivamente.“ Von einem Auftrag der Brüder ist in der Inschrift jedoch nicht die Rede. Fett: Studien zum Werk des Antonio Begarelli, S. 73, gibt als Datierung 1524–26. Ich werde im Folgenden noch weitere Argumente für eine frühere Datierung liefern. Als erstes gesichertes Werk Begarellis gilt die ‚Madonna di Piazza‘, die 1522 in Auftrag gegeben wurde, aber in der erhaltenen Ausführung möglicherweise erst von 1528 stammt. Vgl. Fett: Studien zum Werk des Antonio Begarelli, S. 17–29.
- 9 Ein Missverständnis der Mischwesen setzt bereits bei Fabriani: Lettere due sopra un monumento sepolcrale, ein, der sie als „satiri ignudi“ (S. 168) bezeichnet und hinter ihnen jeweils „code di due serpenti alati“ (S. 169) wahrnimmt, woraufhin Venturi: Storia dell’arte italiana, ebenfalls „due fauni cariatidi, di proporzioni grottesche“ (S. 618) und „due delfini“ (S. 620) sieht.
- 10 Vgl. Rumpf: Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs, S. 105–109. Rumpf (S. 108–109) registriert beim antiken Meerthiasos das „Motiv des sentimentalen Halbtieres“ (S. 109), das, oft in der Gegenüberstellung von jungem und altem Typus, erotisch konnotiert ist.
- 11 B. 17; Hind V.6. Gerade dieses Blatt Mantegnas wurde immer wieder als Vorlage für Terrakottafriese an den Fassaden oberitalienischer Paläste, wie z.B. dem Palazzo Ghisalberti in Lodi, verwendet. Vgl. Malaguzzi Valeri: La corte di Lodovico il Moro, S. 260 und Abb. 295.
- 12 Für eine Abbildung der heraldischen Seekentauren am Juliusgrab in S. Pietro in Vincoli (Rom) siehe Tolnay: The Tomb of Julius II, Taf. 82.
- 13 Fabriani: Lettere due sopra un monumento sepolcrale, S. 169 nach Dante: Divina Com-media, Purg. 10, 133.
- 14 Vgl. Di Napoli: L’immortalità dell’anima.
- 15 Vgl. Pomponazzi: Abhandlung über die Unsterblichkeit der Seele, S. XXX (Zitat), 191 (Kap. XIV); Wonde: Subjekt und Unsterblichkeit bei Pietro Pomponazzi, S. 119–123, und allg. Gilson: Autour de Pomponazzi.
- 16 Ascher: Form and content in some Roman reclining effigies. Vgl. zuvor bereits Ascher: The tomb of Caterina della Ratta. Die im Druck befindliche Dissertation von Götzmann: Römische Grabmäler der Hochrenaissance, verspricht, die Diskussion auf eine neue Grundlage zu stellen. Vgl. bereits ihren Aufsatz Götzmann: La tomba Armellini.
- 17 Ascher: Form and content in some Roman reclining effigies, S. 316–318.
- 18 Ascher: Form and content in some Roman reclining effigies, S. 318–319, in Bezug auf Röhl: „Do we affect fashion in the grave?“, S. 157–159. Imorde: Träumende Prälaten, vertritt ebenfalls die Traum-These Röhl.

- 19 Oft werden die Konzepte der *Vita activa* und *Vita contemplativa* thematisiert und – wie Martina Minning zuletzt für das Grabmal des Alberto III. Pio da Carpi (Paris, Louvre) gezeigt hat – ideal vereint. Minning: Zu Begräbniszeremoniell und Grabmal des Fürsten Alberto III. Pio da Carpi, S. 106–116.
- 20 Ascher: Form and content in some Roman reclining effigies, S. 318–320; Goldberg: Leo X, Clement VII and the immortality of the soul.
- 21 Webster: The Duchess of Malfi, S. 97. Vgl. zuletzt Imorde: Träumende Prälaten, S. 377.
- 22 Als „Zustand dämmernden Fortlebens“ bereits charakterisiert bei Gramberg: Die Liegestatue des Gregorio Magalotti, S. 49.
- 23 Goldberg: Leo X, Clement VII and the immortality of the soul, S. 21–22.
- 24 Mansi: Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio, Sp. 842: „[...] damnamus & reprobamus omnes asserentes animae intellectivam mortalem esse, aut unicum in cunctis hominibus; & haec in dubium vertentes: cum illa non solum vere per se & essentialiter humani corporis forma existat, sicut in canone felicitis recordationis Clementis papae V. praedecessoris nostri in generali Viennensi concilio edito continetur, verum & immortalis, & pro corporum quibus infunditur, multitudine singulariter multiplicabilis, & multiplicata, & multiplicanda sit.“
- 25 Providence, Museum of the Rhode Island School of Design, Inv.-Nr. 51.507. Goldberg: Leo X, Clement VII and the immortality of the soul, Abb. 3.
- 26 Vgl. Imorde: Träumende Prälaten, S. 379–380 und Gaier: Falconettos Projekt für einen monumentalen Grabaltar, S. 255.
- 27 Offelli: Il pensiero del Concilio Lateranense V, S. 14; Gilson: Autour de Pomponazzi, S. 173–183. Vgl. Goldberg: Leo X, Clement VII and the immortality of the soul, S. 22.
- 28 Zorzi: De harmonia mundi, Buch 3, S. 72v.
- 29 Siehe zuletzt De Blaauw: Das „opus mirabile“ des Kardinals Quiñones.
- 30 Der vollständige Text der Inschrift lautet: FRANCISC. QVIGNONIVS CARD. S. CRVCIS | DE MORTE AC RESVRRECT. COGITANS | VIVENS SIBI POSVIT. | EXPECTO DONEC VENIAT | IMMVTATIO MEA.
- 31 Chatsworth, inv. 125. Shearman: Giulio Romano and the tomb of Duke and Duchess of Sessa; Roma e lo stile classico di Raffaello, S. 215, Kat. 147 (mit Bibliographie). Zeichnungen nach dem Savelli-Torlonia-Sarkophag sind abgebildet bei Bober und Rubinstein: Renaissance Artists and Antique Sculpture, Abb. 134a und b.
- 32 D’Amico: The Raffaele Maffei monument; Bagemihl: Cosini’s Bust of Raffaello Maffei, S. 52–53.
- 33 Vgl. Poeschke: Die Skulptur der Renaissance in Italien, S. 181, Kat. 189. Der vollständige Text der Inschrift lautet: ANGELVS MARTIVS ASSISIENSIS | EP(ISCOP)VS AC XXXIII AN(N)OS A SECRETIS AVGLVSTAE MEDICVM DOMVS ILLIVS Q. ALVNNVS | ET IN EAM OB PROBITATEM FIDEMQ. ASCITVS | HOC SIBI VIVENS SEPVLCVRVM CONFECIT | DEFVNCTVS VT SIBI VIVAT CVM ANTE MORTEM AMICIS. VIXIT AN. LXX OBIT | ANN. D. MDXXXXVI.
- 34 Vgl. Alberti: De re aedificatoria, 7, 16; 8, 2.
- 35 Für die Vita Giangaleazzos und für das folgende vgl. Boschetti: La famiglia Boschetti, Taf. V; Boschetti: Il monumento del Begarelli, S. 83–87; De Caro: Boschetti, Gian Galeazzo. Das für die Familiengeschichte grundlegende Werk von Balan Roberto Boschetti war mir leider nicht zugänglich.
- 36 Moroni: Dizionario, S. 17. Zum Amt des apostolischen Protonotars außerdem Micke: Die apostolischen Protonotare; Hofmann: Forschungen zur Geschichte der kurialen Behörden, Bd. 1, S. 56–67 (mit Literatur des Sei- und Settecento, S. 56, Anm. 1); Del Re: La curia romana, S. 281–282; Weber: Senatus Divinus, S. 183–190, 208–10.

- 37 Am ausführlichsten hierzu Hofmann: *Forschungen zur Geschichte der kurialen Behörden*, Bd. 1, S. 58–60 und 67. Käuflich war das Amt seit Sixtus IV. Im Zeremoniell gingen die Protonotare in Cappa magna und Rochett „hinter den assistierenden, jedoch vor den übrigen Bischöfen“. Micke: *Die apostolischen Protonotare*, S. 192, 208.
- 38 Hofmann: *Forschungen zur Geschichte der kurialen Behörden*, Bd. 1, S. 59. Vgl. auch Moroni: *Dizionario*, S. 4: „Fu sempre in tanta estimazione e singolare pregio il grado di protonotario apostolico, anche come dignità della chiesa, che nella gerarchia della prelatura, dopo i vescovi è il più notevole e distinto; onde i Papi volendo levare al cardinalato senza precedente carriera prelatizia i propri nipoti [...], ed i figli o parenti di sovrani o grandi principi, ovvero qualche ragguardevolissimo personaggio, o congiunto di quel Papa che gli avevano creati cardinali, per restituzione dell'onorificenza, senz'altro prima espressamente li dichiararono prelati protonotari soprannumerari, di che si può vedere moltissimi esempi nelle biografie de' cardinali, ritenendolo degno della graduazione per l'immediata promozione alla sublime dignità cardinalizia.“
- 39 Die Pfründen Giangaleazzos sind aufgelistet bei De Caro: Boschetti, Gian Galeazzo, S. 183. Zu den „besonderen Praerogativen bei Pfründenverleihungen“ und den Aufgaben im Dienste des Papstes siehe Hofmann, *Forschungen zur Geschichte der kurialen Behörden*, Bd. 1, S. 60 bzw. 66.
- 40 Moroni: *Dizionario*, S. 4. Zu berücksichtigen ist selbstverständlich, dass bis zur Mitte des Jahrhunderts auch ein direkter Verkauf des Kardinalshutes möglich war, wie beispielsweise an Marino Grimani 1527 für 30.000 Dukaten.
- 41 Gaier: *Falconettos Projekt für einen monumentalen Grabaltar*, S. 249–252 und Abb. 1.
- 42 Ich danke Philipp Zitzlsperger für die Bestätigung dieses Eindrucks während der Präsentation meiner Ergebnisse in Berlin am 18.02.2006.
- 43 Zum Habit der Protonotare vgl. Moroni: *Dizionario*, S. 12 (Zitat), 15.
- 44 Moroni: *Dizionario*, S. 12.
- 45 Sansovino: *Della origine et de' fatti*, S. 46r. Girolamo Vida, der mit Boschetti befreundet war, riet ihm am 12. November 1523, aufgrund der Unruhen im Land einen sicheren Ort aufzusuchen, woraufhin Giangaleazzo seinen wegen der am 18. November erfolgten Papstwahl in Rom weilenden Bruder Roberto um Unterkunft bat. Boschetti: *La famiglia Boschetti*, Taf. V.
- 46 Zu Roberto Boschetti und seinem Verhältnis zu den Medici vgl. Lancellotti: *Cronaca modenese*, S. 331; Balan: *Roberto Boschetti*; Boschetti: *Il monumento del Begarelli*, S. 83; De Caro: *Boschetti, Roberto. Roberto machte Kardinal Giulio de' Medici 1522 zu seinem Testamentsvollstrecker*. Boschetti: *La famiglia Boschetti*, Taf. VII.
- 47 Die Angabe bei Lightbown: *Correggio and Begarelli*, S. 18, und Fett: *Studien zum Werk des Antonio Begarelli*, S. 73, Giangaleazzo sei in Rom verstorben, ist falsch. Vgl. Boschetti: *Il monumento del Begarelli*, S. 87; De Caro: *Boschetti, Gian Galeazzo*, S. 183. Sein Körper wurde im Sarkophag des Wandgrabmals bestattet. Man fand ihn bei der Umsetzung des Grabmals 1946 gut erhalten und in einer Haltung, die Boschetti: *Il monumento del Begarelli*, S. 82, als „semidisteso“ bezeichnet.
- 48 Ursprünglich Cappella di San Paolo in San Cesario, seit 1792 in Modena, S. Francesco. Boschetti: *San Cesario*, S. 45; Boschetti: *La famiglia Boschetti*, Taf. VII.
- 49 Lightbown: *Correggio and Begarelli*, S. 18, Anm. 56.
- 50 Magnani: *Antonio Begarelli*, S. 22; Venturi: *Storia dell'arte italiana*, S. 618/620. Positive Bewertungen bei Lightbown: *Correggio and Begarelli*, S. 18: „one of Begarelli's most remarkable and misunderstood creations“; Bonsanti: *Antonio Begarelli*, S. 66, 140.
- 51 Lightbown: *Correggio and Begarelli*, S. 17, Anm. 54; Fett: *Begarelli, Antonio*, S. 265.

- 52 Zamboni: Begarelli, Antonio, S. 530; Fett: Studien zum Werk des Antonio Begarelli, S. 74 mit Anm. 207. Zu den Werken Spanis, besonders den Grabmälern des Bischofs Buonfrancesco Arlotti und des Valerio Malaguzzi, siehe: Mostra di Bartolomeo Spani, S. 25–27, 36–38, Abb. 1–2, 10–11.
- 53 Vgl. D'Amico: The Raffaele Maffei monument, S. 478 mit Anm. 36.
- 54 Gaier: Falconettos Projekt für einen monumentalen Grabaltar, S. 239–241.
- 55 Zu Pellegrino da Modena siehe Fioravanti Baraldi: Aretusi, Pellegrino; Lightbown: Correggio and Begarelli, S. 17, Anm. 54. Zu Sansovinos „Jakobus“ siehe Boucher: The sculpture of Jacopo Sansovino, S. 321–322, Kat. 11 und Abb. 80; in seiner Teilvergoldung als „Ausnahmeerscheinung“ erwähnt bei Fett: Studien zum Werk des Antonio Begarelli, S. 137.
- 56 Vgl. zuletzt Morresi: Jacopo Sansovino, S. 417: „Gli ultimi anni romani di Sansovino non sono particolarmente intensi.“, und Sansovinos Absenz in dem die fraglichen Jahre fokussierenden Sammelband von Gouwens/ Reiss: The pontificate of Clement VII (der Beitrag von Wolk-Simon, Linda: Competition, Collaboration, and Specialization in the Roman Art World, 1520–27, S. 253–276, befasst sich ausschließlich mit Malern).
- 57 Zitzlsperger: Die Ursachen der Sansovinograbmäler, S. 112: „Der Pontifikat Julius' II. war offensichtlich der Wendepunkt hin zu einer restriktiven Grabmalpolitik, wobei noch nicht geklärt ist, ob der Papst diese verordnete oder einvernehmliches Handeln zu dieser Entwicklung führte.“
- 58 Armellini: Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, Inv. 5605, abgebildet bei Götzmann: La tomba Armellini, S. 560, Abb. 2. – Michelangelo (Kopie Giacomo Rocchettis): Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 15306, abgebildet bei Tolnay: The Tomb of Julius II, Taf. 96.
- 59 Götzmann: La tomba Armellini, S. 246.
- 60 „[...] homo più provecto in tute cose, de età de anni 40, che si adimanda Jacobo Sansovino che in Roma et Firenze è grande homo dopo Michelagnolo“, in einem Brief vom 5. August 1527 an die „deputati“ der Bruderschaft der Misericordia in Bergamo und wenig später, am 12. August 1527, konkreter: „questo ne le architecture et sculpture excellentissimo et phamoso si adimanda messer Jacopo de Sansovino, che al presente haveva in Roma de belle imprese et maxime la sepultura del nipote di papa Julio [Leonardo Grosso della Rovere] etiam quella del cardinale [Domenico] Grimano“. Zampetti: Lorenzo Lotto, S. 275–277. Vgl. Boucher: The sculpture of Jacopo Sansovino, Bd. 1, Dok. 61, 62 und Bd. 2, Kat. 78.
- 61 Aretino: Lettere, Bd. 1, Buch 1, S. 333 (Brief vom 20. November 1537 an Jacopo Sansovino): „[...] la sepultura di Aragona, di santa Croce [i.e. Francesco Quinones], e di Aginense [i.e. Leonardo Grosso della Rovere] (i principii de le quali pochi saprano fornire)“. Vgl. Boucher: The sculpture of Jacopo Sansovino, Bd. 1, S. 194–195, Dok. 91.
- 62 Vasari: Le vite, 7, S. 499: „Ed intanto egli prese a fare la sepultura del cardinale d'Aragona, e quella del cardinale Aginense; e fatto già cominciare a lavorare i marmi per gli ornamenti, e fatti molti modelli per le figure, aveva già Roma in poter suo, e faceva molte cose per tutti quei signori, importantissime, [...] quando Dio per castigo di quella città, e per abbassare la superbia degli abitatori di Roma, permise che venisse Borbone con l'esercito a' sei giorni di maggio 1527, e che fusse messo a sacco e ferro e fuoco tutta quella città.“
- 63 Gnoli: Le cacce di Leone X; Giovannoni: Un'opera sconosciuta di Jacopo Sansovino; Boucher: The sculpture of Jacopo Sansovino, Bd. 1, S. 32, Bd. 2, S. 359, Kat. 75.
- 64 Pastor: Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona, S. 9.

- 65 Boucher: The sculpture of Jacopo Sansovino, Bd. 1, S. 33, Bd. 2, S. 359, Kat. 78; Morresi: Jacopo Sansovino, S. 48–49, Kat. 7b. Zu Leonardo Grosso, der als Cousin und Testamentsvollstrecker des Papstes seit 1513 mit der Ausführung des Julius-Grabmals beauftragt war, siehe auch Echinger-Maurach: Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal, Bd. 1, ad ind.
- 66 Nach einem bei Fabriani: Lettere due sopra un monumento sepolcrale, S. 176–177, zitierten Dokument aus dem Familienarchiv der Boschetti „visse assai tempo col cardinale Leonardo della Rovere“ und „In fine la debole sua salute il costrinse a ritirarsi d'appresso al ridetto cardinale della Rovere.“ Vgl. auch Boschetti: Il monumento del Begarelli, S. 86.
- 67 Gaier: Facciate sacre, S. 155.
- 68 Grabmal eines Königs von Portugal (ca. 1523–24), Grabmal des Luis Fernández di Cordoba (1525). Vgl. Boucher: The sculpture of Jacopo Sansovino, Bd. 1, S. 32 und Bd. 2, S. 359, Kat. 77; Shearman: Giulio Romano and the tomb of Duke and Duchess of Sessa, S. 365.
- 69 Florenz, Uff. 142A (60,3 x 46 cm), aus Vasaris „Libro de' Disegni“. Garrard: The early sculpture of Jacopo Sansovino, S. 397–404, kam mit der bisher gründlichsten Analyse der Zeichnung zu dem Ergebnis, dass es sich möglicherweise um eine Kopie nach einem Projekt Jacopo Sansovinos handelt. Vgl. Boucher: The sculpture of Jacopo Sansovino, Bd. 2, S. 380, Kat. 148 (mit älterer Literatur). Vgl. außerdem Hoefler: New light on Andrea Sansovino's journey to Portugal, S. 236–237 (Andrea oder Jacopo Sansovino); Bagemihl: Cosini's Bust of Raffaello Maffei, S. 52 (Andrea Sansovino zugeschr., ca. 1508); Moreira: Andrea Sansovino au Portugal, S. 35, Abb. 2 (Andrea Sansovino, 1516); Mozzati: Kat. 11a [Jacopo Sansovino, „Saint Paul“], S. 387 mit Abb. 198 (Andrea Sansovino?, 1490er).
- 70 Ein kürzlich vorgeschlagener Vergleich der Apostel im Entwurf mit Jacopos frühem Apostel-Bozzetto in Paris kann dies deutlich machen. Mozzati: Kat. 11a [Jacopo Sansovino, „Saint Paul“], S. 387, allerdings ohne die Zuschreibung der Zeichnung an Andrea gänzlich aufzugeben. Zur Statuette vgl. außerdem Boucher: The sculpture of Jacopo Sansovino, Bd. 2, S. 319–320, Kat. 9.
- 71 Dies bemerkt bereits Garrard: The early sculpture of Jacopo Sansovino, S. 403 mit Anm. 60, und in der Folge Boucher: The sculpture of Jacopo Sansovino, Bd. 2, S. 380, Kat. 148. Die einzigen früher datierbaren Grabfiguren, die diesem Typus entsprechen, befinden sich in Spanien, z.B. das seit Panofsky immer wieder herangezogene Grabmal des Martin Vázquez de Arce im Dom von Sigüenza. Doch gerade Andreas Kenntnis spanischer Grabmäler wurde zuletzt stark in Zweifel gezogen. Vgl. Röhl: „Do we affect fashion in the grave?“, S. 156–157.
- 72 Francesco Sansovino bezeichnet das Grabmalsprojekt für Luigi von Aragon im Oeuvre seines Vaters als „di somma importanza“. Vgl. Boucher: The sculpture of Jacopo Sansovino, Bd. 1, S. 231, Dok. 252.
- 73 Vgl. zuletzt Götzmann: La tomba Armellini, S. 244 und S. 242, Anm. 2 (zum Oeuvre Elias). Elia war am Hof der Este in Ferrara als „ymaginatore di terra“ tätig. Gramaccini: Alfonso Lombardi, S. 23.
- 74 Götzmann: La tomba Armellini, S. 251, weist zudem darauf hin, dass die Tondi schließlich in der Ausführung aus Kostengründen nur als fiktive Reliefs gemalt wurden.
- 75 Zur gegenseitigen Beeinflussung bei Sansovino und Del Sarto vgl. Boucher: The sculpture of Jacopo Sansovino, S. 20–23. Vgl. auch Boucher: „Artes cognatae“: The relationship between painting and sculpture.

- 76 Bariola: Begarelli, Antonio, S. 175. Vgl. die Kommentare von Magnani und Venturi, wie Anm. 50.
- 77 Lightbown: Correggio and Begarelli, S. 20: „The conception of these great clouds carrying life-size or nearly life-size figures has no precedent in the history of Italian sculpture, and its only contemporary parallel is in the Parma frescoes of Correggio.“ Lightbown bezieht sich hier zudem auf das Belleardi-Monument, Begarellis zweites, 1807 zerstörtes Grabmal, in dem ebenfalls diverse Figuren von Wolken getragen wurden.
- 78 Lightbown: Correggio and Begarelli, S. 19: „This cloud must originally have been set in some sort of architectural framework, for during the Cinquecento such a feature would never have been left without a firmly designed setting.“ Lightbown argumentiert damit, dass bei einer Restaurierung 1612, als sich das Grabmal noch an der rechten Chorwand befand, dieser Rahmen entfernt wurde.